

A comunicação/informação no museu: uma revisão de premissas

Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes

Professor Emérito

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

É com muita alegria e proveito que participo dos projetos da Pinacoteca, razão pela qual dirijo meus agradecimentos a seu diretor, Marcelo Mattos Araujo pelo convite para este seminário, bem como ao Gabriel Moore Forell Bevilacqua, com quem me entretive para melhor definir os horizontes de minha participação.

Antes de iniciá-la, porém, preciso prevenir meus ouvintes. Não sou especialista em teoria da informação/comunicação, nem em tecnologia da informação ou em cibercultura, embora sejam campos do meu maior interesse. Assim, por exemplo, procuro acompanhar os trabalhos que vêm sendo desenvolvidos entre nós por vários pesquisadores e, mesmo, programas de pós-graduação, com foco na problemática do patrimônio cultural digital ou do 'museu virtual'.

Ainda como preliminar, para evitar equívocos e desvios da atenção nos pontos em que pretendo focá-la, declaro ser franca e entusiasticamente favorável às novas tecnologias de comunicação e informação, embora veja com desconfiança a pobreza do uso dessa mesma tecnologia no campo cultural, assim como o comodismo e a falta de imaginação de seus operadores no museu. Quase sempre, as restrições que me sinto obrigado a fazer referem-se precisamente ao aproveitamento insuficiente dos extraordinários recursos da tecnologia digital e não a seu excesso, apesar das aparências vistosas. Muitas vezes tenho a impressão de que o teto da contribuição possível se esgotaria nas tecnologias do videogame e da imersão.

Finalmente, informo que minhas referências incluem o museu de arte, mas não exclusivamente.

Coisas ou informação?

Para introduzir contextos e premissas relativas à natureza e operação dos museus, o primeiro problema que se apresenta é o do acervo – acervo de coisas materiais, entenda-se.

Em 1968, no bojo da revolução cultural conhecida como “Maio de 68”, que da França irradiou-se pelo mundo, chegando inclusive até aqui, levantou-se o dilema: templo ou fórum? Templo dos sagrados valores burgueses sacralizados e protegidos nas coleções dos ‘museus patrimoniais’, ou, então, espaços de criação cultural? Como dizem os ingleses, jogava-se o bebê com a água do banho, isto é, ao invés de combater o fetichismo que sempre e ainda hoje ronda os museus – e propor formas de eliminá-lo –, preferia-se eliminar o próprio objeto do fetichismo. É como se propor o desaparecimento do doente para debelar a doença. Antes que esse falso dilema fosse desfeito, ele gerou um segundo dilema, hoje mais pertinente: coisas ou informação? Como se se pudesse separar o que só existe em simbiose. Questionou-se não só a necessidade, mas também a legitimidade de acervos de objetos materiais. Chegou-se até a propor, entre nós, que países em desenvolvimento (principalmente no caso de museus de arte) não deveriam despender recursos na aquisição de obras: seria um luxo antissocial. O caleidoscópico ‘museu imaginário’ proposto por Malraux, com suas imagens fotográficas como vetor, era, sem dúvida, mais barato...

Hoje o dilema se repropõe, mas o dado novo é a tecnologia que permite não apenas a mera cópia visual, mas sua equivalência e, enfim, sua substituição. Se a informação, não as coisas, é que caracterizaria os novos compromissos, os acervos materiais seriam dessa forma dispensáveis.

De minha parte, continuo acreditando que o compromisso legitimador do museu é com a inteligibilidade do mundo – e, como ensinava a notável antropóloga inglesa Mary Douglas, procurar sentido no mundo envolve interpretá-lo como sensível. De fato, até que o projeto pós-humano se realize, a condição humana se define ainda como *corporal*. É o nosso modo de ser no mundo: como dizem os especialistas nos estudos da cultura material (por exemplo, Warnier), não apenas *temos* um corpo, mas *somos* um corpo. Para limitarmos nossas observações apenas à vida social: seríamos verdadeiros autistas sociais se nossas ideias, significados, valores, expectativas, ideologias, imaginário, memórias etc. ficassem aprisionados dentro de nossas mentes. Para que haja partilha, socialização, ação social, produção social, é necessária a mediação de nossos sentidos, é necessária, a intervenção da sensorialidade (não confundir com sensualidade, nem com sensações). É necessária a intervenção no/do mundo material.

Se tomarmos a palavra ‘estética’ no seu sentido etimológico, que se refere a processos perceptivos, e procurarmos entender tais processos num patamar acima do simples alcance neurofisiológico, justifica-se concluir que a estética é a ponte que nos permite sair de nós mesmos para nos comunicarmos e agirmos com o mundo fora de nós, na relação com nossos semelhantes, a natureza e o transcendente. Sem estética, não há vida social – nem a biológica, nem a psíquica. (Quando falamos de estética como recurso classificatório, que permite hierarquias, é para indicar, nos seus contextos próprios, atributos empíricos que aguçam a percepção.)

Ainda se justifica, portanto, haver em nossa sociedade uma plataforma especificamente dedicada a suscitar ou aprofundar a consciência do universo material em que estamos mergulhados, mas que, por sua indispensável onipresença, passa em branco quase sempre. Ora, creio que uma das principais funções do museu é *desnaturalizar* essa dimensão material do mundo, isto é, mostrá-lo como produto da ação humana, dos interesses humanos, dos conflitos, valores e aspirações humanas – aí se incluindo a natureza culturalizada. E as tecnologias, claro.

A desmaterialização, porém, convém à nova ordem sócio-econômico-cultural do capitalismo avançado e vem provocando transformações radicais, como veremos a seguir.

Nessa ótica, algumas polaridades neocartesianas vieram à luz e precisariam ser desfeitas, a principal sendo a dicotomia material/imaterial. Antes de mais nada, como os antropólogos têm reiterado, há um paradoxo na cultura material (de que os artefatos são parte considerável, embora não a totalidade): é que o imaterial só pode se expressar por intermédio do material (Daniel Miller). Assim, em última instância, podemos dizer que todo patrimônio cultural é imaterial: pois não são os valores e significados imateriais que definem, por exemplo, até aquele patrimônio de ‘pedra e cal’, cuja materialidade, intrinsecamente, consiste apenas de atributos físico-químicos? Mas podemos também dizer, de igual forma, que todo patrimônio imaterial é material, pois ele não subsistiria por si próprio, nem seria capaz de fornecer condições de ação humana. Daí se poder considerar (como já fazia Heidegger na década de 1930) que o modo de a ‘obra de arte’ existir é como coisa material – eu diria como artefato.

Vale a pena tomar um exemplo dentre as categorias mais relevantes do patrimônio imaterial, que foi até incluído em nossa Constituição Federal: o ‘saber-fazer’: O saber-fazer não é uma forma de memória corporal, memória hábito, portanto de natureza material? É a memória ‘encarnada’ (tornada carne) do músico, do motorista, da cozinheira, do artesão, tão diversa do conhecimento abstrato.

O filósofo da técnica Bernard Stiegler criou a expressão ‘materialismo espiritualista’ para identificar aquele materialismo que não diz que o espírito é redutível à matéria, mas que a matéria é condição do espírito em todos os sentidos da palavra condição.

Para terminar este tópico: os grandes místicos, como São João da Cruz ou Santa Teresa de Ávila chegam à transcendência superando o corpo e não por ignorá-lo. A propósito, Ernst Gombrich observa que, quanto mais uma obra de arte é considerada transcendente, tanto mais sua forma material aumenta de preço...

Tendência à desmaterialização da sociedade

Um segundo aspecto a ressaltar é que, apesar de nossa condição corporal, a tendência à desmaterialização da sociedade está em curso e se amplia cada vez mais. A começar pela perda gradual da importância dos sentidos no domínio da experiência.

Nossos cinco sentidos, como já disse, fornecem aquela ponte de comunicação entre o sujeito/ o mundo empírico/ outros mundos. Aqui não vou tratar da redução do papel do *sensorium* durante e após o longo processo de hominização, nem de mudanças históricas das estruturas perceptivas. Tampouco das dúvidas quanto à confiabilidade dos sentidos na produção do conhecimento, que já se expressava na distinção feita pelos gregos antigos entre *doxa* (opinião) e *episteme* (conhecimento fundamentado): esta, aliás, é uma superação legítima, como qualquer leigo pode verificar nas ilusões óticas ou, então, no sensoriamento remoto, na importância do telescópio e do microscópio, na física subatômica, na nanotecnologia etc. No entanto, o que está em causa, aqui, é a *terceirização dos sentidos*, que progressivamente passam a ser considerados secundários e, pior, dispensáveis.

Nesse quadro o *tempo* e o *espaço* constituem cada vez menos dimensões tangíveis da vida social, não mais apreensíveis pelos sujeitos, mas controlados de fora. A experiência dessa desabilitação dos sentidos pode ser verificada nas competições esportivas, por exemplo, em que as medições não mais necessitam do controle visual ou auditivo. Minha atenção para tanto foi despertada nas Olimpíadas de Atlanta, em 1996, quando uma prova de cem metros rasos precisou ser repetida várias vezes porque um dos competidores ‘queimava’ a largada. Embora a cena tivesse sido reiteradamente apresentada pela TV, nada pude perceber, nem identificar quem se havia antecipado à mensagem auditiva da largada. Mais ainda: o vencedor bateu um recorde de 17 anos por um tempo correspondente a 1/5 de uma piscadela de olhos. Paul Virilio com razão fala da estética do desaparecimento pela velocidade, a que estamos obrigados na vida contemporânea.

A indústria bélica americana (Microvision) já desenvolveu tecnologia que projeta imagens diretamente sobre uma retina: a sobreposição cria imagem virtual de alta resolução, que neutraliza a percepção neurofisiológica. Por certo, tais tecnologias respondem a necessidades da vida contemporânea. Mas não é aí que estão os problemas e sim no controle da relação dos humanos com o mundo. Uma vez desativado meu controle, quem me substitui?

Na medicina, ao lado de muitas contribuições altamente benéficas, a desmaterialização vem introduzindo padrões de comportamento inaceitáveis. O corpo doente, o indivíduo concreto desaparece, dando lugar apenas à doença, traduzível em dados digitais. Os exames clínicos se reduzem, quase sempre, a esses dados. O paciente se torna assim fungível, isto é, substituível como uma mercadoria, por semelhança de pro-

priedades. Casos recentes do cirurgião que amputou a perna sã do doente ou de operações de fimose que acabaram na extração de amídalas não são exceção nesse estado de coisas. Não se trata apenas de distração ou negligência dos cirurgiões, mas também dos efeitos nocivos da terceirização dos sentidos. Insisto: o problema não poderia estar no acréscimo de informação controlada, mas na transferência de capacidades humanas delegadas a fontes emissoras totalmente externas, com risco mais que previsível de erros e desajustes – além, evidentemente de um risco ainda maior de geração de fontes de controle e poder.

A compressão do espaço/tempo cria condições para cidades desterritorializadas, como as cidades globais: nódulos nas redes globais, espaços de fluxos, não mais lugares, espaço físico.

O ciberespaço introduz a possibilidade de um mundo da pura informação, livre do substrato físico, configurável à vontade, infinitamente acessível, capaz de alterar sensações, novas percepções, apagar a materialidade na ilusão da mente descarnada. Laymert Garcia dos Santos comenta o programa *Second life* da Sony, não o jogo, mas a ambientação completa, apta a alimentar novas identidades, para mostrar como está surgindo a identidade digital.

O mesmo sociólogo, ao falar do mercado financeiro aponta a tendência conhecida de o investimento produtivo dar lugar ao financeiro e transformar o capital em fluxo de informação abstrata. Segundo ele, o título financeiro é a mais abstrata, a mais desmaterializada das mercadorias, propriedade privada na forma mais pura, destacada da substância tangível, sensível, material, propriedade sem propriedades: é a propriedade mais fácil de ser privatizada, porque lhe falta a forma substancial natural ou produzida pela máquina.

Identificar problemas na transformação de estruturas perceptivas não lhes atribui mal intrínseco, repito. Nada há de mal, em si, nas transformações e sim na maneira de as vivermos e no fato de não nos prepararmos criticamente para as transformações.

Outro campo em que age a tendência à descorporificação é o artístico, que há muito tempo dispensa o suporte material da ‘obra de arte’, como na arte conceitual, nos *happenings*, na *land art* etc. – manifestações, é claro, plenamente legítimas. Nelas há, não uma terceirização (como nos casos acima exemplificados), mas um deslocamento da mediação sensorial, sem a qual não haveria possibilidade de comunicação. O que importa aqui discutir, porém, é a meta do aniquilamento que começa a aparecer. Em 2006 realizou-se na Unam, no México, um colóquio internacional cujo tema era a *Estética do desfazimento*, referindo-se a objetos e práticas que contêm como propósito sua própria eliminação. De Aristóteles a Heidegger, dizia a carta-convite, a arte sempre foi considerada *poiesis*, não simples prática, mas ação demiúrgica; agora seu momento mais significativo não é a plenitude, mas o processo de desconstrução, desintegração, consumo. O que é perturbador é a redução da fruição e dos fruidores, e a estetização exclusiva do momento, no ato da destruição.

O próprio museu, em princípio espaço de operação com elementos do mundo material e com o universo da sensorialidade, muitas vezes contribui para o efeito oposto, reforçando a tendência à desmaterialização. O museu tende a uma perversão da materialidade: a reificação. Os objetos expostos passam a ter em si sua própria identidade, produzindo o esquecimento das práticas sociais que são a matriz dos significados a eles atribuídos. Há sempre no objeto exposto um congelamento de sua biografia e das diversas significações que ela representaria. Não é, pois, de estranhar que nisso os entusiastas pela eliminação dos acervos busquem argumentos que não se podem ignorar, como acima se notou.

O paradoxo, contudo, é que, até hoje, o museu ele próprio não conseguiu dar conta da materialidade do universo cuja percepção e consciência era sua responsabilidade aprofundar. É desolador observar num museu histórico, como o Museu Paulista, as manadas de escolares que descem dos ônibus já empunhando lápis e bloquinho de papel, para reproduzir as legendas de peças cuja singularidade não-verbal jamais lhes foi apresentada. Mais: nem mesmo dos museus de arte não está ausente o padrão de redução linguística (a crítica de Edwards, Phillips e Gosden não deixa dúvidas a respeito). Ou, nas palavras de Pinney: “A insistência na inscrição cultural dos objetos e imagens tem apagado qualquer compromisso com a materialidade, salvo em termos linguísticos”.

O museu como sistema de comunicação/informação

O museu como sistema de comunicação/informação. Não posso deixar de reconhecer a pertinência desta conceituação. Todavia, também não posso deixar de reconhecer sua insuficiência para dar conta de todo o potencial do museu. O museu nas suas diversas modalidades e em escala diferenciada é uma plataforma capaz de articular solidariamente funções científico-documentais, culturais e educacionais. Isso significa que informação, conhecimento, fruição estética, sonho, devaneio, formação da sensibilidade e do espírito crítico, ‘alfabetização’ sensorial, referências de memória e identidade etc.etc.etc. podem desenvolver-se alimentando-se mutuamente. Essa solidariedade é um privilégio do museu, que em outras instituições pode existir de maneira muito mais frágil ou descontínua. Aqui, porém, valeria a pena examinar somente alguns aspectos que podem matizar o exclusivismo que costuma acompanhar a conceituação do museu como sistema de comunicação/informação, ou que lhe acrescentam marcas específicas. Noto de passagem que esse exclusivismo deriva em parte de confundir-se o museu com uma de suas formas de atuação, a exposição.

Conhecimento

Começo pelo potencial de produção de conhecimento novo. Tal potencial está na raiz do museu moderno e foi plenamente realizado no paradigma do museu de história natural, no século XIX e começos do

XX. O museu de história natural operou como uma fábrica de conhecimentos não só desenvolvendo ou consolidando disciplinas como a Zoologia, a Botânica, a Mineralogia, a Geologia e a Antropologia Cultural (incluindo Arqueologia e Etnografia), mas também contribuindo para definir critérios e métodos ainda hoje vigentes (as noções de objeto como documento, de coleta sistemática, de coleção como repertório, classificação, tipologia, conservação/restauração e assim por diante). Além disso, o museu de história natural também criou o modelo da socialização imediata do conhecimento nele produzido e difundido pela educação.

Hoje, por uma série de motivos, que não compete discutir agora, esse potencial está marginalizado. De todo modo, trata-se de uma responsabilidade que os museus não têm assumido, senão excepcionalmente e independentemente de problemas de escala e recursos. Quando existe pesquisa, ou ela é terceirizada, ou se trata da chamada ‘pesquisa para exposição’. Mas estou pensando também na oportunidade que a própria exposição, já produzida, oferece tanto a curadores e pessoal técnico, quanto aos visitantes em geral, como instrumento de produção de conhecimento novo.

A marginalização de objetivos cognitivos no museu não é uma limitação natural da tecnologia digital (pelo contrário), mas da reprodução acrítica e descontextualizada dessa tecnologia, centrada na informação e na comunicação, mais que no conhecimento – e conhecimento de produção própria. Valeria a pena acrescentar aqui como fica patente na Internet, por exemplo, transferindo-se às exposições museológicas, o privilégio dado à simultaneidade, ao sincrônico – o que impede ou dificulta compreender as implicações da duração, da sequência ou da causalidade. Como na estética do videoclipe, valoriza-se exclusivamente a imersão – e é só nesse ‘exclusivamente’ que reside o problema. Pois a imersão redutora, sem posterior emersão, pode conduzir ao afogamento. No campo do conhecimento e da formação crítica, que exigem distância e tempo, é o que tem acontecido. A percepção se dilui na sensação, o que é sem dúvida altamente prazeroso e positivo, mas, quando exclusivo, compromete a consciência da mediação sensorial da vida – raiz de inteligibilidade. Além do mais, quando a bateria de sensações é excludente de alternativas, até a interatividade pode ser enganosa e corre o risco de mascarar passividade intelectual sob a aparência de atividade gestual.

Da comunicação à ação e à cultura da presença

Inicialmente observo que é preciso atentar para uma distinção que Júlia Kristeva e A.J.Greimas propõem, ao alargar a noção mesma de linguagem, não mais como comunicação, mas como produção (opondo-se à visão funcional das línguas como simples instrumentos para a transmissão das informações e significados). Aplicada ao estudo dos gestos, a distinção conduz à conclusão de que toda gestualidade é uma prática. Na práxis gestual, diz Greimas, o homem é o agente do enunciado; já na gestualidade comunicativa, o homem é o sujeito da enunciação.

Até mesmo textos podem submeter-se a esse caráter pragmático em que ocorre o esvaziamento de sentido: existem textos rituais brâmanes em que sua função se consuma na repetição das palavras – apenas sons – sem se preocupar com o sentido. É a palavra como ação, tal qual na maldição, no insulto, na palavra mágica. Semelhantemente, no mundo dos objetos, no Tibete, por exemplo, o moinho de oração não tem por objetivo comunicar uma mensagem, mas simplesmente, atualizar a oração, torná-la continuamente presente.

Hans Ulrich Gumbrecht é um dos principais formuladores do que ele denominou ‘cultura da presença’: a exposição de modos de ser-no-mundo nos quais, em vez do sentido, prepondera a presença, que implica uma relação necessariamente espacial e corpórea com o mundo e suas coisas.

Sem dúvida, os objetos dispõem de efetivo potencial linguístico, inegável capacidade de comunicação. Aí, porém, não está sua natureza primária, de maneira que falar de uma ‘linguagem dos objetos’ me parece plenamente admissível apenas como metáfora.

Há casos em que se deveria falar de ostensão de objetos ou práticas, mais que de exposição. *Exposição* vem do latim *expono*, que significa ‘pôr para fora’, ‘pôr na frente de’. A conotação que assumiu correntemente (e que representa uma concepção deficiente do que deva ser uma exposição museológica) é a de dar a ver. Já *ostensão* é a tradução de *ostensio*, do verbo *ostendo*, que indica a ação de apontar, de dar lugar (tensionadamente, ostensivamente) a coisa ou prática, para que possam atuar. Na liturgia católica, por exemplo, a ostensão da hóstia não é um processo de informação sobre alguma coisa ou processo, não é a forma de tornar visível algum significado. Pretende ser o meio pelo qual se exhibe a coisa em si, que então está pronta para produzir socialmente seus efeitos. É o agente do enunciado, como práxis gestual, na categoria de Greimas e Kristeva. A teologia católica não vê nos sacramentos propriamente signos, pois eles realizariam aquilo que representam: a água do batismo não se limita a referir-se simbolicamente à ação purificadora da água, mas se acredita que ela efetiva de imediato tal purificação.

A antropologia da imagem, assim como os estudos de cultura material têm procurado ressaltar, mais que o acima referido potencial linguístico de imagens e objetos, sua ‘agência’, a capacidade de produzir efeitos, de intervir, de agir, em suma, seu poder. A última voga sociológica, aliás, é a chamada ANT, Actor-Network Theory, cuja principal estrela é Bruno Latour; o objetivo é identificar e caracterizar a atuação de atores humanos e não-humanos em ambientes tecnológicos – mas pode trazer algum esclarecimento em outros contextos. O importante é reter que os objetos (entre os quais se incluem as imagens visuais) não são passivos, mas ‘agem’ (não confundir com a fetichização) e servem para seus usuários agirem. Vale a pena reproduzir aqui as palavras do antropólogo José Reginaldo Santos Gonçalves, pois elas representam uma fecunda linha de pensamento que vem se consolidando cada vez mais e que repercute diretamente no campo do patrimônio cultural e dos museus:

Afinal, os seres humanos usam seus símbolos sobretudo para ‘agir’ e não somente para se ‘comunicar’. O patrimônio é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: ele é bom para agir. Ele faz a mediação sensível entre seres humanos e divindades, entre mortos e vivos, passado e presente, entre o céu e a terra, entre outras oposições. Não existe apenas para representar ideias e valores abstratos e para ser contemplado. Ele, de certo modo, constrói, forma as pessoas.

Especificamente em relação à arte, Alfred Gell foi dos que mais sustentaram essa perspectiva pragmática. Na sua busca de conceituar uma antropologia da arte (com validade para sociedades simples e complexas), e considerando que, até agora, dominou a exploração da morfologia e da semiologia, resolve ele passar dos sistemas de comunicação simbólica para os sistemas de ação – voltados “mais para mudar o mundo do que para codificar proposições simbólicas a seu respeito”.

Vale a pena acrescentar, por fim, que há uma categoria de objetos, bastante corrente, que é a do objeto-gatilho, o objeto que não carrega mensagem, mas é apenas um lembrete que conduz a outras realidades. Ele não significa nada, apenas remete a outros fenômenos. James Clifford narra que antropólogos do Museu Antropológico do Vermont, nos Estados Unidos, encarregados de reorganizar a importante coleção Rasmussen, de material da etnia inuit (Alasca), resolveram convidar anciãos do grupo para colaborar na empreitada. O convite foi aceito e os sábios inuit demonstraram grande respeito pelos objetos de seus antepassados, mas interesse restrito – a não ser quando uma ou outra peça lhes servia de oportunidade para cantos e narrativas. Aqui, a agência dos objetos partindo de uma realidade material e não de um conteúdo semiótico, permite ressaltar a dimensão performática da cultura como forma de reiteração de seus suportes.

Para terminar, compensa uma menção às propostas não semióticas de Jacques Rancière sobre a ‘partilha do sensível’ (diga-se de passagem que seu conceito de estética, assim como o de sensível, seguem um rumo um pouco diverso do que me pareceu aqui mais adequado). Seus comentadores, como John Phillips, observam que as reflexões do filósofo francês enquadram-se nesse afastamento cada vez mais amplo das noções de significação como representação e comunicação, substituídas agora pelas noções de falar e fazer como *performance* ou encenação; das afirmações e regimes de verdade se procuram as modalidades enunciativas. Conviria que os museus não desprezassem essas perspectivas, não para as transformar em palavras de ordem, mas para justamente evitar as camisas de força e dar conta da extraordinária variedade que compõe o universo sensível com o qual se espera que eles trabalhem.

As responsabilidades educacionais do museu

Cada vez mais encontro fundamentos para acreditar que o museu deveria ser o lugar das perguntas, muito mais que das respostas. Sua principal missão deveria ser ensinar a fazer perguntas, principalmente sobre essa dimensão material, sensorial da vida humana. O mundo virtual está plenamente capacitado para colaborar com essa função. Entretanto, não é o que vem acontecendo, na prática.

Antes de mais nada, também no museu virtual tem dominado o paradigma do conhecimento observacional, em detrimento do discursivo. E as ‘experiências’ que ele propõe são predominantemente instrumentais. Dessa forma, o museu exerce um papel homologatório, reforçado pela autoridade da tecnologia, que abastece as respostas, na maior parte, já prontas. O grande pensador da tecnologia, Gilbert Simondon, há tempos formulava a esperança de que a máquina pudesse ser dotada de certa margem de indeterminação, tornando-se ‘sensível’ a uma informação externa. Por que não incorporar tal perspectiva desde já?

Por outro lado, sob a aparência da interatividade, continua-se a propor enganosamente que ver é o melhor caminho do conhecer. O multissensorialismo ainda é hierarquizado pela visão, mas, mesmo assim os museus poderiam construir horizontes mais amplos e flexíveis. E seus operadores poderiam dar alguma atenção às novas luzes sobre a condição humana, que campos de especialidade como a Antropologia dos sentidos e a História dos sentidos têm trazido à tona, nos últimos vinte ou trinta anos.

Seja como for, onde é que, como introdução ao mundo virtual, se aprende a fazer perguntas e a controlar – epistemologicamente, sobretudo – as respostas? Onde se ensina o fio de Ariadne que nos ajudaria a lidar com o labirinto do hipertexto, com suas enormes vantagens e múltiplos descaminhos? Em suma: é imperioso que o mundo virtual não apenas opere no museu, *mas também nele sirva de objeto de análise e entendimento.*

Uma imagem do cartunista Claudius publicada há tempos na *Revista Fapesp* sintetiza o que pretendi dizer em relação às atividades educacionais, como ainda a outras responsabilidades do museu. Num laboratório, um enorme computador ocupa todo o espaço disponível, soltando fumaça por vários poros e ejetando uma longuíssima folha de resultados, que se espalha por todos os cantos. Dois cientistas se abrem num sorriso de satisfação. Um deles se dirige ao colega: “Que maravilha, agora temos todas as respostas!”. Responde o outro: “Que bom, mas quais eram mesmo as perguntas?”.

Concluindo

Concluindo, gostaria de acentuar três considerações que constituem a ossatura destas reflexões.

A primeira é que o museu é, sim, um sistema de comunicação/informação. Mas é muito mais que isso e, portanto, é preciso levar em conta todo seu potencial, sem reducionismos e modismos. Para dar conta desse potencial total, não se pode projetar o foco apenas nas exposições. O museu se caracteriza em princípio pela solidariedade (ou, pelo menos, pela extraordinária possibilidade de solidariedade...) de suas funções científico-documentais, culturais e educacionais.

A segunda é que uma perspectiva exclusivamente focada na comunicação e no simbólico marginalizaria uma enorme faixa de funções das coisas materiais, dentro e fora do museu. Nem é preciso ressaltar nesse passo o risco de o museu congelar significados e atribuições e eliminar os diversos olhares que deveriam ser considerados.

A terceira diz respeito à tecnologia, cuja absorção acrítica em grande parte favoreceu tais reducionismos. A tecnologia deveria estar a serviço do museu, na conceituação amadurecida e fundamentada de sua natureza, objetivos e atuação. Para tanto, se faz necessária muito mais tecnologia digital e muito mais conhecimento, por parte dos tecnólogos, do que sejam o museu e suas necessidades. Jamais, porém, deveria o museu estar a serviço da tecnologia, por mais que isso lhe traga prestígio e público.